

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

# **Mas allá de héroes y villanos. Derechos Humanos, dictadura y memoria en el cine.**

Autor.

Cita:

Autor (2007). *Mas allá de héroes y villanos. Derechos Humanos, dictadura y memoria en el cine. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/460>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**11/07/2007**

[mesa5354@yahoo.com.ar](mailto:mesa5354@yahoo.com.ar)

**XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA**

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

**Mesa N° 53 y 54**

**Autoras:**

**FARIÑA, Mabel, Docente e investigara. ICSE-CBC-UBA. [mabelfar@ciudad.com.ar](mailto:mabelfar@ciudad.com.ar)**

**MARRONE, Irene. Profesora. Fac.Cs.Ss.UBACyT. [lashilanderas@yahoo.com.ar](mailto:lashilanderas@yahoo.com.ar)**

**Título: Mas allá de héroes y villanos.**

**Derechos Humanos, dictadura y memoria en el cine.**

**El despertar de los Derechos Humanos**

Al finalizar la Dictadura Militar (1976-1983) el tema de los Derechos Humanos irrumpió con fuerza inédita en la política y en la sociedad argentina impulsados desde los organismos de defensa de derechos humanos y desde la propia acción del estado. La experiencia en exceso traumática recientemente vivida (evidencia del secuestro, tortura y muerte de miles de personas y apropiación de niños) alimentó el consenso que otorgó protagonismo a algunos de los derechos civiles fundamentales -vida, libertad e identidad- jerarquizados al punto de ser identificados de modo casi excluyente con la noción misma de Derechos Humanos. En el mismo proceso de conmoción, se opacó la importancia de otros derechos económicos y sociales que, aunque consagrados desde mediados de siglo, pasaron a ocupar un plano secundario. En ese sentido también se restringió el alcance de principios fundamentales, por ejemplo, el derecho a la vida que quedó más estrictamente ligado a la idea de evitar la muerte violenta en manos del estado o de otro agente político, que a la obligación de garantizar la alimentación o la atención de la salud al conjunto de la población.

## Las explicaciones del horror y el cine

En los primeros años de la vida democrática se buscó desde distintos niveles institucionales una explicación sobre lo sucedido durante la dictadura que morigerara el dolor y dotara de sentido y credibilidad a la democracia. Durante los últimos treinta años se construyeron en distintos momentos modelos explicativos sobre el horror que se expresaron en forma conflictiva dentro del campo de la memoria colectiva. El cine fue un espacio para mostrar algunos de esos modos de interpretación del pasado.

## La sociedad inocente entre dos demonios

Uno de los primeros modelos explicativos, hoy conocido como "*teoría de los dos demonios*"<sup>1</sup>, subyace en el informe de la CONADEP<sup>2</sup>. Allí se responsabilizó a la violencia política como causa principal de las violaciones a los Derechos Humanos. Esta interpretación, si bien se proponía enfrentar abiertamente el discurso dictatorial -condenando inexcusablemente la metodología del terror usada desde el estado- no lograba diferenciarse totalmente de él. Por una parte, equiparaba las responsabilidades entre lo que denominaba "subversión" (usado de igual modo que en la *Doctrina de la Seguridad Nacional*), y el terrorismo de estado y por otra negaba la realidad social desde la que habían emergido estos dos demonios. La imagen resultante era la de una sociedad ingenua y despolitizada que "asistía" sorprendida al espectáculo de terror proveniente tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda. Y en su carácter de víctima atrapada entre dos "bandos" quedaba exculpada de toda responsabilidad. Una de las consecuencias de esta interpretación conocida como "*teoría de los demonios*" fue la revalorización desproporcionada del alcance de las instituciones democráticas. Así se plasmó en el discurso del Dr. Alfonsín y se expresó en el triunfo electoral de 1983. Otro efecto de importancia fue que el análisis de los procesos económicos y sociales quedó reducido como consecuencia de la violencia política y se descartó su valor para develar la trama que posibilitó el terrorismo de estado. En el terreno más específico de los Derechos Humanos resultó una falacia, por una parte proyectó la idea que había víctimas "inocentes" y víctimas "culpables", por otra fue una paradoja perversa, ya que además de equiparar a víctimas y victimarios, ahora tendrían que demostrar su inocencia para poder reclamar justicia por el crimen de genocidio.

Una de las secuelas del miedo en los primeros años de democracia, fue el resquemor a testimoniar en público. Posiblemente fue por eso que se prefirió el género de la ficción (y no el testimonial-documental) para mediatizar tanto horror cercano. Entre los éxitos de taquilla de los primeros años de

<sup>1</sup> Decreto N° 157/83 ordena la persecución a dirigentes de Montoneros y ERP y el Decreto 158/83 condena a los mandos orgánicos de las fuerzas armadas y de la Junta militar que se encontraban en funciones el 24 de marzo de 1976.

<sup>2</sup> NUNCA MÁS; Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas. Buenos Aires, Eudeba, 1984.

democracia dos filmes fueron representativos de la teoría de los dos demonios: “Camila” (M.L.Bemberg, 1984) y La Historia Oficial (L. Puenzo, 1985). En ambas, la mujer, productora y preservadora de la vida, movida por amor individual, es engañada, sometida o aniquilada por un poder brutal. La alegoría sobre la sociedad argentina recayó en estos personajes femeninos, ingenuos convertidos en víctimas de una lucha política de la que no participan<sup>3</sup>. En tal sentido, lo genérico se convirtió en metáfora de lo social instituido como colectivo homogéneo y su único conflicto era ser víctima del estado opresor. En ambas películas, las luchas políticas y sociales aparecen relegadas, como si formaran parte de un espacio externo a la sociedad, convertidas en un fantasma carente de cuerpo y de voz, vaciada de identidades políticas.

### **De víctimas y victimarios**

Muy pronto desde el campo de lucha de los DH se impugnó la *teoría de los dos demonios* y se desactivaron algunos aspectos centrales de esta interpretación, en especial, el halo demoníaco de los militantes políticos. Se dejó claro que las personas objeto de la represión, -todas las personas- fueron víctimas de un estado terrorista cuya responsabilidad no tenía atenuantes. No importaba si los desaparecidos habían pertenecido o no a partidos políticos o grupos guerrilleros, si eran luchadores sociales o simplemente personas comprometidas con una ética humanitaria. Todos habían sido igualmente víctima de los grupos que ocuparon el estado por la fuerza.<sup>4</sup> Así un nuevo modelo interpretativo reemplazó el esquema triangular en cuyos vértices estaban los dos factores del mal y una sociedad inocente, por un esquema dual, de -*víctimas* y *victimarios*- compuesto en un extremo por la sociedad "civil" y en el otro, por el gobierno militar.

Este modelo reivindicó a las víctimas culpabilizadas en la teoría de los dos demonios, y fortaleció el consenso en torno a los derechos ciudadanos frente al estado, permitió exigir el juzgamiento a la Junta y la condena a cualquier acción estatal fuera del marco de la legalidad democrática. No pudo, sin embargo, evitar los costos de una simplificación. Por homogeneizar a las víctimas, borró en parte su identidad política y sus voces disímiles, y por victimizar a la sociedad, olvidó que también formaron

---

<sup>3</sup> Fariña, Mabel, “Sobre ángeles y demonios. Imágenes cinematográficas sobre la sociedad Argentina a principios de los 80”, en Raffín, Marcelo (comp.) *Tiempo-mundo contemporáneo en la teoría social y la filosofía. Problemas en clave interdisciplinaria*, Buenos Aires, 2006, Proyecto Editorial

<sup>4</sup> Luis Duhalde considera que no hay simetría posible entre el abandono de los deberes éticos, humanitarios y jurídicos y la adopción de una política terrorista de exterminio masivo por parte del estado con el comportamiento de ningún grupo particular, por violento y numerosos que éste sea. La doctrina internacional de las Naciones Unidas reserva exclusivamente la categoría de violación de los derechos humanos para la actividad de los estados y no de particulares. En DUHALDE, Eduardo *El estado terrorista argentino*; Buenos Aires, 1999.

parte de ella los sectores que dieron consenso al gobierno militar y muy especialmente, los que se beneficiaron o participaron directamente en su accionar.<sup>5</sup>

También, al centrar la mirada de modo casi exclusivo en las prácticas represivas, relegó nuevamente el análisis sobre los procesos económicos, sociales y políticos de los años 70, obturando así la mirada sobre las líneas de continuidad y ruptura con los procesos que se dieron en la post-dictadura. Como contraparte positiva, la amplia adhesión que lograron estos modelos explicativos permitieron conocer la magnitud de los crímenes y juzgarlos.

En este modelo de víctimas-victimarios, se basó *La Noche de los Lápices* (H. Olivera, 1986). Mas allá de la discusión que se hizo después sobre la veracidad de los hechos y la omisión de protagonistas en esta película, la ficción cinematográfica introdujo por primera vez la referencia a hechos y personajes reales y se representó la militancia política. Pero de todas las posibilidades, nos mostró un grupo de adolescentes (casi niños e indiscutiblemente "inocentes") enfrentados a una represión tan monstruosa como inexplicable. Sus imágenes nos reiteraban un horror tan inexplicable que quedaba más cercano a patologías perversas que a causalidades históricas, alimentando, mas allá de la intención, el miedo, la parálisis o el escepticismo<sup>6</sup>, alejándose de la comprensión de los factores sociales y políticos involucrados en las prácticas genocidas.

### **Desencanto y retracción**

A fines de los ochenta se produjo el desencanto sobre los alcances de la democracia para resolver todos los males. La hiperinflación en lo económico fue acompañada por la frustración de las aspiraciones de verdad y justicia en el terreno de los derechos humanos. La verdad quedó finalmente circunscripta a cifras, lugares, métodos y a algunos casos particulares, permaneciendo en la oscuridad los datos precisos sobre millares de personas de las que no se supo nunca dónde estuvieron, cuándo murieron, el lugar dónde quedaron sus cuerpos, ni el nombre de sus victimarios.

El juicio a la Junta Militar como hecho inédito en la historia de América Latina, se vio pronto oscurecido por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida provocando decepción e indignación en los sectores comprometidos con los Derechos Humanos.

El advenimiento del gobierno del Dr. Menem (1989-99) y de las políticas neoliberales fue acompañado de un debilitamiento de las luchas sociales, un retraimiento general hacia lo individual, en medio de ilusoria esperanza de que los problemas económicos podrían resolverse. Desde el estado se intentó

---

<sup>5</sup> En "Reivindicar a los sobrevivientes", reflexiones del Profesor Daniel Feierstein (Titular de la cátedra "Análisis de las prácticas sociales genocidas de la Carrera de Sociología) UBA. En *Revista de Ciencias Sociales* N° 57. UBA. Noviembre de 2004.

<sup>6</sup> Daniel Feierstein observa actitudes sociales similares frente al holocausto. En Feierstein, Daniel, Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio, Buenos Aires, Eudeba, 2000. Cap. 6. las formas de realización de las prácticas genocidas. Pp.113 á 123.

cerrar el tema de la dictadura consagrando la teoría de los dos demonios mediante el *indulto presidencial* a las cúpulas militares y guerrilleras a pesar de la tenaz oposición de los organismos de derechos humanos.

El cine también se retrajo. A fines de los ochenta y principios de los noventa se filman menos películas y se produce una casi desaparición del tema dictadura, con algunas excepciones. En “*Un muro de silencio*” (L. Stantic, 1993) aparece la pregunta sobre si seguir o no mirando al pasado, y en qué medida el peso de la memoria permite o dificulta seguir hacia adelante.

Una ficción más tardía, *Garage Olimpo* (1999), pone su mirada en los procesos individuales y psicológicos durante el terrorismo de estado y deja traslucir el sentido de encierro y decepción que se transitaba en esa etapa.

### **La protesta social y el boom documental**

En la segunda mitad de la década del 90, y con las primeras manifestaciones de la crisis del modelo neoliberal, el escenario comenzó a transformarse. Irrumpió la protesta social con hechos que se sucedieron desde los piquetes de Cutral Co (1996), la derrota electoral de Menem en 1999, y la crisis del régimen bajo el gobierno del Dr. De La Rúa y de la Alianza el 20 de diciembre del 2001.

En el ámbito de los Derechos Humanos también hubo transformaciones. El marco institucional creció y se diversificó. A las organizaciones históricas tradicionales como "Madres" y "Abuelas de Plaza de Mayo", "Familiares de Desaparecidos y Detenidos por razones Políticas" se sumaron nuevas organizaciones como "H.I.J.O.S." y otras vinculadas al llamado “Gatillo fácil” como la "CORREPI", o "Familiares de Víctimas de la violencia policial”.<sup>7</sup> Se empezó a enfrentar la clausura del marco judicial generado por el Indulto a través de la implementación de nuevos tipos de protesta como los llamados *escraches*. Este llamado al involucramiento de la sociedad a través de la condena social fue generando el consenso que abrió brechas en la legislación que obturaba el juzgamiento. Así, el delito de apropiación de niños permitió reencarcelar algunos militares.

En el cine, desde mediados de los 90 se registró una nueva generación de directores que compartieron la preocupación por los problemas sociales como la desocupación, la marginalidad o la delincuencia y recurrieron al género y a la estética documental. *Pizza, Birra y Faso* (1996-7)<sup>8</sup> fue en ese camino un punto de largada. También en esos años se retomaron temas vinculados a la dictadura, pero ahora desde el verismo testimonial e incorporando a una nueva generación, la de hijos de los detenidos-desaparecidos y de niños apropiados recuperados. Ellos aportaron sus miradas, sus testimonios y hasta

---

<sup>7</sup> Informes UBACYT de investigadores del Instituto Germani, Fac. de Cs. Sociales de la UBA. Director: Federico Schuster. Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-1999. Buenos Aires, 2001.

sus propias obras cinematográficas abriéndose a nuevas problemáticas en torno a las secuelas del horror, dejando traslucir sus preocupaciones por el futuro y por fin despertaron el interés sobre la sociedad que produjo ese horror.

### **La “política de la memoria”**

Desde el 2003 se percibe un giro en el modelo explicativo. Un nuevo discurso acompañado por acciones gubernamentales absorbió críticas y reclamos provenientes de distintas corrientes político-sociales a la vez que las oficializó como parte de una nueva “política de la memoria” que intentaremos sintetizar en pocas líneas.

En principio, se trata de la incorporación de la variable económico-social como parte central de las políticas de la dictadura y de la reivindicación de la militancia política de los años 70. Ambos aspectos están contemplados en el nuevo prólogo que se incorporó a la reedición del libro *Nunca Más*. Allí se critican interpretaciones como la teoría de los dos demonios o la de víctimas y victimarios aunque se diluyen las responsabilidades concretas que tuvieron distintos actores sociales (Iglesia, empresariado, organismos internacionales, medios de comunicación, organizaciones profesionales, sindicatos, partidos políticos, etc.) y en su lugar se instituye un nuevo demonio o fantasma inasible, el “neoliberalismo”, que ahora aparece como causa explicativa dotado de voluntad propia como si actuara en el vacío social.

Otra de las novedades fue que se reconociera como antecedentes del terrorismo de estado la represión ilegal desarrollada durante el gobierno peronista electo en 1973. También se tomaron medidas que permitieron reabrir el juicio a los responsables de la dictadura, especialmente, la derogación parlamentaria de las leyes de Punto Final y Obediencia debida, y la declaración de inconstitucionalidad de los indultos (Corte Suprema de Justicia), todo al amparo de la legislación internacional sobre Derechos Humanos. Finalmente, se cristalizó la memoria histórica de la dictadura en el modo más tradicional, levantando museos, monumentos y nomenclatura urbana.<sup>9</sup>

El análisis sobre los alcances de esta nueva “política de la memoria” está todavía por hacerse.

En el terreno cinematográfico también se produjeron nuevos aportes de sumo interés. Citaremos a modo de ejemplo, el film *Trelew*, (Arruti-2006), que recupera diferentes identidades políticas y sociales complejizando el interior del mundo militante de los 70.

En cuanto a este trabajo, por ahora nos centraremos en la inflexión producida a fines de los 90 y principios del 2000, a través de algunos filmes en los que se presentan modos renovados de reflexión

---

<sup>8</sup> Fariña, M., Marrone, I., “Nuevas dimensiones de la exclusión social”. Segundas Jornadas de Historia, Teoría y Estética Cinematográfica, organizado por el Centro cultural Ricardo Rojas de la U.B.A., 1998.

<sup>9</sup> Este tema ha producido un debate sobre los sentidos y la consecuencias de esta memoria institucionalizada, especial sobre su significado y apertura o cierre como espacio de lucha.

sobre la memoria y la experiencia histórica en torno a la dictadura militar. *Botín de Guerra* (2000), *Por esos ojos* (1997), *Los Rubios* (2003) y *Sol de Noche* (2003), son parte de la explosión documental de la segunda mitad de los noventa, todos se valen de testimonios de familiares de personas desaparecidas.

Posiblemente la elección del género documental y del testimonio exprese la necesidad de mostrar pruebas irrefutables de lo ocurrido y afirmar sus explicaciones ya a casi 30 años de ocurrido. La selección de comentarios y entrevistas, sus puntos de observación, sus maneras de presentar o prescindir del contexto, dan cuenta de sus planteos *ideológicos*. Allí estará nuestra mirada.<sup>10</sup>

Nos preguntamos entonces ¿qué interpretaciones se hacen estos films sobre el accionar del terrorismo de estado?, ¿qué concepción sobre los derechos humanos transmiten?, ¿qué visiones muestra la nueva generación de jóvenes hijos de las víctimas?, ¿qué tipo de secuelas de la dictadura se manifiestan a casi 30 años del golpe?. En ese andar encontramos distintos modos de reconstruir la memoria sobre las violaciones a los DH en tiempos de la dictadura. Y sin pretensión de aportar una tipología cerrada sobre sus modos de presentación en el cine, designamos a esas miradas “*memoria institucional militante*”, “*memoria rota*”, “*memoria imposible*”, “*memoria social*”.

### **La memoria institucional-militante**

#### ***(Botín de Guerra (2000)- David Blaustein)*<sup>11</sup>**

La fuerza de verdad de *Botín de Guerra* descansa sobre los testimonios de los actuales protagonistas del drama de la dictadura: madres de desaparecidos y abuelas de niños apropiados, hermanos de niños apropiados, jóvenes recuperados y madres adoptivas de niños recuperados. Ellos son los testigos irrefutables que cuentan su experiencia directamente a la cámara, sin explicaciones en *off* y borrando las marcas de interacción entre entrevistador y entrevistados. Están unidos por vínculos familiares y afectivos con los desaparecidos, entre los que juega un papel especial la figura materna y la de los jóvenes que eran niños durante la dictadura. Frente a ellos la cámara se comporta sobria, muda, respetuosa, repartiendo equitativamente el tiempo y retratándolos con encuadres semejantes en escenarios cotidianos.

Pero esta impresión de captación directa y objetiva no nos deja frente a un mundo desordenado, heterogéneo o conflictivo como es el mundo real. Por el contrario, una vez seleccionados, cortados y montados por el director, sin necesidad de intervención explícita alguna, los testimonios se constituyen en un relato unificado, en una narración homogénea donde resulta muy difícil identificar las

<sup>10</sup> NICHOLS, Bill; La representación de la realidad; Cuestiones y conceptos sobre el documental; Bs.As., Paidós, 1era edición, 1997.

<sup>11</sup> *Botín de guerra* (2000) Dirección: David Blaustein, Guión: Luisa Irene Ickowicz y David Blaustein, Fotografía: Marcelo Iaccarino, Música: Jorge Drexler, Montaje Juan Carlos Macías, Sonido: Daniel Mosquera y Carlos Faruolo, Investigación: Paula Romero Levit, Producción: David Blaustein, Dirección de producción: Jorge Rocca.



diferencias políticas, sociales o individuales de quiénes testimonian. Madres e hijos de desaparecidos se constituyen en actores colectivos que aportan a una memoria única, como extremos de un puente que sostiene y otorga corporeidad a los ausentes.

Así va decantando un *tono institucional- militante* que borra las marcas de subjetividad del director y de los entrevistados en beneficio de “Abuelas de Plaza de Mayo”, organismo de DDHH que surgió de la experiencia de la dictadura y aún sostiene objetivos muy específicos: encontrar los chicos apropiados y restituirles su identidad.

### **Una historia colectiva**

Las primeras imágenes son pinturas sobre la “*Conquista al Desierto*”. De lejos se oye el llanto de mujeres y una *voz off* describe cómo se les arrebataron sus niños a estas aborígenes en los comienzos del estado argentino. Otras voces, desordenadas y fragmentadas se suceden, hablan de represión de la Dictadura Militar de 1976, de secuestros, nuevamente de niños apropiados. Con este salto secular, se busca dar cuenta de la continuidad y repetición que encierra ese “pecado de origen” de la historia argentina: tratar como botín al hijo del “enemigo”.

Desde ese primer enunciado retórico, el film se interna en los testimonios orales y directos, sólo interrumpidos por imágenes recreadas sobre la dictadura (interiores de autos, calles desiertas, ascensores, puertas) o por fragmentos muy reconocibles de noticieros y documentales que contextualizan el relato en referencia a algunos hitos de la política argentina de las últimas tres décadas.

La historia que cuentan entre todos, comienza en el plano individual con el golpe militar como ruptura violenta de sus respectivos mundos familiares y de sus identidades. En el caso de las madres, la ausencia de sus hijos produce un primer momento de desconcierto, desesperación, soledad, impotencia. Luego sobreviene el encuentro y la organización con otras madres. Termina la soledad y comienza la lucha y la construcción de una nueva identidad colectiva. Serán primero las “madres de subversivos” para convertirse más tarde en una voz legítima, las “Abuelas de Plaza de Mayo”, reconocidas mundialmente, consultadas por gobiernos y organismos internacionales, cuya lucha fue recompensada con la recuperación de algunos nietos y la reparación de la memoria de sus hijos.

Los testimonios de los hijos de desaparecidos muestran el recorrido desde el otro extremo. Durante la primera parte del film -época del gobierno militar- aparecen como sujetos pasivos (objeto de deseo de las abuelas y a través de confusos recuerdos infantiles). Se nos permite ver sus rostros, oír sus voces, pero no conocer sus nombres. A partir de la democracia en 1984 van ganando protagonismo, mientras transitan la búsqueda de verdad sobre sí mismos, sobre sus hermanos, sus familias, la generación de sus padres y el país. Los momentos culminantes de la historia son el encuentro con sus abuelas. La identidad recuperada va siendo ofrecida finalmente al espectador cuando -en las últimas escenas-

puede leerse el nombre de cada joven en la pantalla, nombres que les dieron sus padres biológicos y/o sus padres adoptivos según la elección que ellos mismos hayan hecho.

La verdad y la justicia se ha logrado a medias pero las Abuelas nos muestran un camino: seguir luchando por la memoria y por la restitución de las identidades.

Finalmente, surge un interrogante relacionado con el paso de tiempo: ¿qué pasará cuando ellas no estén?, ¿quiénes continuarán la incansable búsqueda y sostén de la memoria? Los nietos parecen asumir el desafío y el tono militante de las película se completa con un final de tono optimista que apuesta a la nueva generación.

### **El botín de una guerra inexistente.**

Ahora bien, ¿qué recuerda y qué olvida esta reconstrucción de la memoria de *Botín de Guerra*? El provocante título evoca y, a la vez, impugna la dictadura militar impugna la teoría de los "dos demonios" y la "guerra sucia". Nos dice que no existió tal "guerra", salvo como coartada que permitió el accionar de un terrorismo de estado que violó los más elementales derechos humanos. La mirada se coloca en la dicotomía "victimas-victimarios" con dos únicos actores, militares por un lado, y desaparecidos (y sus familias) por el otro.

Desde el punto de vista histórico, se presenta un enorme salto temporal desde la denominada "Conquista al desierto" hasta el golpe militar en 1976, omitiendo así la complejidad de los procesos de todo un siglo. Los años 70 sólo aparecen en la mirada idealizada de los hijos respecto a la generación de sus padres. No existe casi mención a los actores sociales y económicos como el empresariado o los obreros, ni a partidos políticos, sindicatos, movimientos sociales, o a diferentes corrientes ideológicas. Los datos del contexto son pocos y externos al relato central, como referencias factibles de ser completadas por cada espectador.<sup>12</sup> Pero para aquel que no conozca de antemano el proceso histórico, es factible que toda la responsabilidad de la dictadura se descarga sobre un gobierno de monstruosa e incomprensible maldad.

La memoria de las víctimas ausentes se reconstruye como *un coro de una sola voz* a través de la reivindicación familiar, personal y ética. Los desaparecidos se funden en el colectivo de una generación en la que se diluyen las singularidades individuales, de pertenencia social o de identidad política. La ausencia y la fuerte idealización (héroes, valientes, solidarios, etc.) que hacen de ellos sus hijos y madres, rescata valores generales pero evita profundizar la comprensión de las ideologías de los años 70 y del contexto que les dio vida. Se excluyen también voces disonantes de una realidad más

---

<sup>12</sup> Una voz omnisciente menciona la felicidad del capital internacional por la "conquista al desierto" y la palabra institucional de Estela Carlotto de "Abuelas..." que en dos oportunidades pasa rápida revista a los objetivos económico-sociales-políticos de la dictadura

compleja, como las de hijos apropiados que rechazaron a su familia biológica o de los jóvenes críticos de la ideología o de las conductas de sus padres.

### **Deudas pendientes**

Este film militante-institucional nos habla de la posibilidad de restitución de identidades y del proceso de construcción de la memoria en la voz y la acción de las nuevas generaciones, pero guarda importantes continuidades respecto de los imaginarios de los años 80'. Por un lado se sostiene el esquema dual de *víctimas-victimarios* de un modo reivindicativo y homogeneizante que los acerca a la imagen dicotómica de *héroes-villanos*. Por el otro, los derechos humanos siguen siendo identificados esencialmente con libertades individuales básicas y los derechos sociales y económicos que fueron objeto de lucha en los años 60/70 no son mencionados. El análisis de los factores sociales del poder y las ideologías sigue siendo una deuda pendiente.

### **La memoria rota**

#### ***Por esos ojos (1997)- Cine Ojo***<sup>13</sup>

*Por esos ojos (1997)* cuenta el caso de una hija de desaparecidos uruguayos, Mariana Zaffaroni Islas, apropiada a los seis meses de edad por una familia de represores del SIDE. A diferencia que en Botín de Guerra, esta historia no tiene final feliz. Lo irreparable está allí, Mariana se niega a aceptar la verdad, su conciencia sigue en cautiverio, *la memoria está rota...*

Dos imágenes se repiten una y otra vez. Por una parte, la de una mujer ya entrada en canas, Esther Islas, caminando junto al río mientras busca a su hija desaparecida y a su yerno, y por la otra, la de un primerísimo primer plano de los ojos transparentes e inocentes de su nieta, Mariana Zaffaroni Islas secuestrada con sus padres en septiembre de 1976.

Este film aborda con hondura el desencuentro afectivo y político entre las abuelas y algunos nietos ubicados, aún no recuperados. A la abuela Esther, después de largos años de infructuosa búsqueda, no le han devuelto los restos de su hija que necesitaba para hacer el duelo y seguir y va perdiendo las esperanzas de que su nieta revierta su actitud de rechazo a la verdad, en particular hacia ella. *Quizás... cuando ella sea madre... cambie*, balbucea al final.

Camino desde mi butaca hasta la puerta del cine... la sala está muda... me invade la tristeza, también las ganas de relevar a la abuela Esther y decirle que tomaremos la posta.

<sup>13</sup> 1997-Filme “*Por esos ojos*” Dirección: Virginia Martínez y Gonzalo Arijón. France 2 Point du jour. Tele Europa. En colaboración con Teve Ciudad. Montevideo. Fotografía: Pascal Soutra fourcade. Cine Ojo presenta. Ficha Técnica: Hombre del Bar Eric Sarnier. Narración Héctor M. Vidal. Colaboraron Archivos fotográficos. Partido por la Victoria del pueblo, Archivo musical de Daniel Viglietti, Sting “*Ellas danzan solas*” Archivo de H.Verbitzky . Apoyo productora CEMA, Intendencia Municipal de Montevideo.

### **La lucha continúa...**

A más de veinte años del golpe del 76 y a diez del juicio a las juntas, el film *Por esos ojos* sigue en 1997 presentando batalla. Es éste un año de reinstalación del debate sobre las violaciones a los derechos humanos. Las declaraciones del ex marino Scilingo ante la Justicia española (Juez de Instrucción Baltasar Garzón en el caso por delito de genocidio, torturas y terrorismo) escandalizan al mundo al testimoniar su participación en los llamados “vuelos de la muerte” sobre el Río de La Plata. La abuela Esther camina continuamente a orillas del río, la tumba de su hija (¿?). La imagen del río se resignifica para muchos familiares de desaparecidos que en la actualidad ritualizan su duelo arrojando flores al río, amortiguando en ese espacio su dolor.

Y el río es un símbolo que da mayor fuerza a la batalla. La cámara recupera el momento exacto en que Hebe de Bonafini, desde su tenaz liderazgo al frente del movimiento de Madres de Plaza de Mayo, proclama la verdad frente a la Escuela de Mecánica de la Armada, *el río nos devolvió sus cuerpos* dice. Ella confiaba que tarde o temprano la verdad saldría a luz. Pero aún queda una tarea ciclópea sin terminar, recuperar a todos los jóvenes apropiados y condenar a sus apropiadores. Para estos últimos hay en el film una tenaz advertencia. Trabajarán a la manera que lo hicieron los judíos sobrevivientes del Holocausto tras la segunda guerra mundial. Así puede verse a estas abuelas acompañando a Esther como si salieran de cacería, detrás de alguna pista que les devuelva la verdad arrebatada tantos años de sus brazos. Travestidas en espías, van cercando a los apropiadores, les tienden una y otra trampa. Varias veces Esther se encuentra a un paso de abrazar a su nieta, de recuperar a Mariana. Pero los apropiadores se escapan una y otra vez.

El advenimiento de la democracia en 1983, sumado a la proyección del movimiento de Derechos Humanos en Latino América, ayudan a encauzar y descifrar pistas claves que definen la recuperación. Un diario brasileño de San Pablo aporta datos, dinero, solicitudes para encontrar el paradero de Mariana e identificar a su captor, un Juez califica por primera vez estos delitos como “robo y supresión de identidad”.

Años después, en 1989 Esther recibe el llamado del agente del SIDE Miguel Angel Furci (apropiador) ofreciéndole una negociación. Esther vuelve a cruzar el río, allá va sola esta madre coraje llena de malos presagios. La espera el captor de su nieta fuertemente custodiado, quiere que retire la denuncia, se siente acorralado, necesita reincorporarse a su “trabajo”. En esta instancia la denuncia es contundente, no hay chances para los “Furci”. El film denuncia el perfil cínico, despiadado y cobarde de estos apropiadores en la figura de Furci quien revela sin tapujos a la abuela Esther cuál fue el final de su hija desaparecida, fue ella misma quien le entregó a Daniela (Mariana) rogándole que se la cuide al pisar el primer escalón del “avión de la muerte”. *“Yo soy responsable por Daniela (Mariana) yo le*

*salvé la vida*”, dice Furci. Esther sabe en ese instante por su boca la verdad oculta desde hace 14 años... su hija María Emilia yace en el fondo del río.

### **Causas, no azares.**

Con la apertura democrática, la voluntad de hacer conocer el horror dejó vacío el lugar para una explicación sobre la sociedad que lo produjo y en ocasiones borró la identidad de los desaparecidos. El genocidio debía ser probado y en ese sentido todos eran víctimas inocentes. La desaparición y el horror se pensó simplemente como perversión, patología, o azar, tuvo un efecto paralizante. ¿Qué podíamos hacer frente a un horror patológico?!

Pero en este film de mediados de los noventa aparece una explicación sobre quiénes eran y por qué luchaban. Una voz off “neutral”, serena, madura, masculina, condena de plano las dictaduras latinoamericanas y enmarca la represión en el contexto social y político de los años setenta. El montaje destaca la irrupción de movimientos sociales subalternos y oprimidos, con imágenes documentales de noticieros televisivos en los que Uruguay estalla en decenas de conflictos. Movimientos de cañeros, trabajadores rurales, grupos guerrilleros y organizaciones sociales desafían el poder en acciones callejeras violentas. Entre ellos, militaban los jóvenes desaparecidos uruguayos cuando las Fuerzas Armadas asumen en 1971 la conducción de la lucha “antisubversiva” y los sorprende el golpe del 27 de junio de 1973. Montevideo es sede de la Conferencia de Ejércitos americanos y allí se aprueba en secreto el Plan Cóndor que habrá de llevar a cabo la Coordinación del secuestro e intercambio a escala continental de los opositores políticos. Un certificado policial clasifica a la población según sus antecedentes políticos, 200 mil uruguayos inician su éxodo en esa ocasión, van hacia Buenos Aires. Sara Méndez y los Zaffaroni están entre ellos. La abuela Esther cuenta, “eran militantes del Partido de la Victoria del Pueblo”.<sup>14</sup> Como otros, terminaron “chupados” en un taller mecánico de un barrio tranquilo de Buenos Aires donde funcionaba el centro de exterminio “Automotores Orletti”. En ese lugar, uno más de los 365 centros de detención, torturaban y mataban las Fuerzas Armadas y el SIDE, coordinados en operativos sistemáticos de represión. Ni los Zaffaroni, menos aún Sara Méndez, fueron víctimas inocentes enfrentados al azaroso y perverso sin sentido. Como explica este film, todos los desaparecidos fueron víctimas con una fuerte y connotada convicción política y social, y desaparecieron porque su identidad atentaba de distintas maneras contra ese sistema social y político cuya trascendencia desbordó incluso fronteras nacionales.

---

<sup>14</sup> Clarín, 6/03/05. En “Los acuerdos entre Uruguay y Argentina”- Nota de María Seoane. Se señala que hubo 163 desaparecidos uruguayos según los organismos de derechos humanos del Uruguay, de los cuales un 72 % desapareció en operativos conjuntos de los militares argentinos y uruguayos. La mayoría eran empleados u obreros, pero también había sacerdotes, maestros, artistas, periodistas, la mayoría varones, un 30% estaban políticamente vinculados a Tupamaros o al PVP (partido de la Victoria del Pueblo), un 11% del PC, un 20% no aparece en los registros. Muchos de los desaparecidos eran del Frente Amplio creado por Liber Seregni, Tupamaros, o de organizaciones de izquierda como el PVP (partido de la Victoria del Pueblo).

### **Voces militantes, oídos sordos.**

La enunciación asume un *sentido colectivo* en los testimonios de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo como Estela Carlotto y Hebe de Bonaffini, en el movimiento de derechos humanos de exilados uruguayos, en la voz de Sara Méndez sobreviviente de “Automotores Orletti” desaparecida junto a los Zaffaroni cuyo hijo aún permanece cautivo. Apoyando este reclamo se suma durante la democracia *la voz de algunos jueces* como la del Dr. Roberto Marquevich (San Isidro) quien se expide con frases contundentes: “*este delito es el más grave desde que estoy en la Justicia, peor que el homicidio, con más daño social*”.

Hasta aquí hay un coro de testimonios concordantes. Pero Mariana Zaffaroni Islas se resiste ya con 23 años y hace *oídos sordos* a esa verdad que estalla zumbona en su íntima privacidad vulnerada. El Juez Marquevich explica la profundidad del drama que asiste a Mariana a quien informarle su nueva filiación después de tantos años de ocultamiento equivale a anunciarle de alguna manera también una muerte.

Otra voz se presenta desde las preguntas que se hace *un hombre en un bar*, quiere entender a Mariana, conocer su drama, saber por qué se niega a aceptar la verdad. Su figura desde un lugar neutral, sin vínculos con las Madres o Abuelas, sin nombre propio, sentado en un lugar público, parece fuera del conflicto. Su indagación tiende un puente hacia Mariana y hacia todos aquellos hijos capturados puestos en el difícil trance público de ayudar a condenar, a través del reconocimiento de la verdad, a sus falsos padres apropiadores. Es por este hombre del bar que sabremos algo de lo que siente Mariana. Él lee sus cartas llenas de ira contra la abuela biológica o en una redacción a pedido del colegio. Allí rozamos su drama y a la vez su quiebre. Mariana escribe “... *prefiero llamarme ilegal antes que traidora...*”. Mariana sabe la verdad pero quiere permanecer junto a sus captores. El testimonio de una médica del Banco de Datos Genéticos se ofrece como prueba en el mismo sentido, Mariana, a diferencia de otros jóvenes hijos de desaparecidos, no mostró ningún interés por conocer los resultados del ADN.

Un caso paralelo al de Mariana con diferente final alivia al espectador. Amaral García, al igual que Mariana, fue apropiado por una familia del SIDE, pero a la edad de tres años. Quizás por esto su actitud frente a la verdad tiene más chance. Recuerda, por ejemplo, algo de su vida previa al secuestro, tiene imágenes propias sobre la cárcel en la que estuvo con sus padres. Sólo había olvidado su nombre, Juan Manuel. Amaral también testimonia junto al río, quiere olvidarse, no le gusta ser una bandera ya que cree ser el resultado de una lucha por la que no hizo nada. Sin embargo acepta su verdadera identidad, sin que ello implique asumir una reivindicación del heroísmo o de la validez de la lucha de sus padres sobre la que no se expide.

Finalmente la voz institucional de Estela Carlotto (“Abuelas de Plaza de Mayo”) explica como funcionaba este sistema de apropiación de niños. *“La joven era llevada a la muerte y el bebé era adoptado por marinos o amigos que abrían listas en los centros clandestinos de padres que no podían tener hijos y esperaban el nacimiento de nuestros niños”*. Al final se corrobora en datos estadísticos el impacto de la tragedia *“desde 1976 a 1983, de más de 300 niños secuestrados en Argentina, las abuelas localizaron 58, de los cuales 8 fueron asesinados, 31 han vuelto con su familia biológica, 13 están con su familia adoptiva, 6 se debaten hoy en la justicia*.

Al terminar el filme, la voz en *off* hace un balance de victorias y derrotas en la lucha de Abuelas, *“decenas de niños fueron localizados y restituidos a sus familias, se han dado pruebas de sangres y apoyo psicológico, Mariana vive con los secuestradores, estudia abogacía, ha reclamado el subsidio que le corresponde como hija de desaparecidos, Furci salió a los 3 años y medio en libertad condicional; Amaral se reencontró con su familia biológica en 1985, es camarógrafo; Sara Méndez vive en Montevideo, la justicia uruguaya le ha negado la prueba hematológica para identificar a su hijo Simón*.

### **La memoria imposible**

#### ***Los rubios* -(2003) Albertina Carri<sup>15</sup>**

*Los Rubios* es un film original, creativo y novedoso tanto en lo que dice como en el modo de decirlo. Con filiación en el documental reflexivo bordea la ficción, intercala testimonios de diferente tipo, recrea situaciones apoyada en juegos con play mobil, y desdobra a la directora y protagonista de esta historia, que a veces encarna ella misma y otras, a través de una actriz. Albertina Carri manipula, recontextualiza y combina estos recursos con el objeto de argumentar y mostrar al espectador los procedimientos de la producción del film.

### **Los "dueños" de la memoria**

Ni bien comienza el filme, el espectador cree o espera estar frente a una película mediante la cual la protagonista (también directora e hija de desaparecidos) intenta reconstruir el pasado y la verdad sobre sus padres. Pero muy pronto se siente conducido por otro camino: el de la reflexión sobre los mecanismos de la memoria. Cerca del final Albertina nos revela su verdadero deseo: *"que vuelva mi mamá, que vuelva mi papá, que vuelvan pronto"*. Si el deseo es la presencia y la presencia es imposible, lo que queda es la memoria, fragmentada y ajena, insuficiente para devolverle a sus padres.

---

<sup>15</sup> *Los Rubios* (2003) Dirección: Albertina Carri, Guión: Albertina Carri, Intérpretes: Analía Couceyro, Producción ejecutiva: Pablo Wisznia, Fotografía: Catalina Fernández, Cámara: Carmen Torres (II) y Albertina Carri, Música: Ryuchi Sakamoto y Charly García, Montaje: Alejandra Almirón, Sonido: Jéssica Suárez, Jefe de Producción: Paola Pelzmajer, Asistente de Dirección: Marcelo Zanelli y Santiago Giralt, Producción: Albertina Carri y Barry Ellsworth, Títulos: Nicolás Kasakoff.

Albertina lo sabía de antemano. No se trata de un film de investigación como pensamos al comienzo, sino de un ensayo en el cual las premisas que estructuran el discurso están estipuladas de antemano, nos dice que *la memoria engaña y la verdad sobre el pasado es imposible de reconstruir*.

Para apoyar esta premisa, Albertina nos presenta un desfile de personas de la generación de sus padres. Quiere mostrarnos que no le aportan nada, o más bien, sólo anécdotas desordenadas y obstáculos a la filmación. "Ellos" quieren pronunciar sus discursos políticos, quieren que haga la película que querían hacer ellos, quieren "*ser protagonistas de una historia que no les pertenece*". ¿Quiénes son "ellos?" ¿De qué historia habla? ¿La de la Argentina de los 70? ¿La de los Carri? ¿La de Albertina?

Para Albertina la memoria es imposible, o más bien, es un invento arbitrario pero a la vez necesario para edificar la propia identidad. Por eso desafía los testimonios y pugna por la construcción de su memoria individual. En el film, el pasado inalcanzable y mudo (¿horroroso?), es reconstruido desde el juego infantil, sin palabras y sin personas, con muñecos play mobil. Pero otro deseo emerge desde el presente de Albertina "*hacer una película*". El resultado es un relato sobre "cómo" Albertina (y su grupo generacional) filman esta película en la que intentan demostrar que los *mecanismos de la memoria son trampas*. Por eso edifican su identidad presente desde una mirada subjetiva, sin atenuantes, descartando lo demás.

### **Voces silenciadas.**

Pero Albertina sigue adelante sólo después de mostrarnos su juicio sobre el mundo que deja atrás. En su película nos deja su sentencia sobre la generación de sus padres, sobre los sectores populares, y las instituciones estatales. Para ello utiliza varios recursos.

En primer lugar, el tratamiento de los testimonios de personas de la generación de sus padres, todos mediados de manera significativa.

Nos cuenta que sus parientes no quieren aparecer en el film, y realmente, no importa, ya que lo único que podrían aportar son imágenes idealizadas minadas por el afecto: sus padres eran *jóvenes, inteligentes, hermosos, valientes*. Los intelectuales y compañeros del matrimonio Carri que accedieron a testimoniar, son silenciados y descalificados por Albertina, aprisionados en un televisor que los reduce a una ficción portadora de un confuso discurso político. Y ella no los escucha.

Sólo Paula, víctima de la dictadura y compañera de cautiverio de sus padres, parece despertar expectativas en Albertina que se conmovió con sus fotografías, antes de conocerla. Pero Paula, como sus familiares, tampoco quiere hablar frente a su cámara. Albertina sirve de intermediaria, nos cuenta algunos emotivos detalles narrados por Paula sobre sus padres en cautiverio, pero inmediatamente, la descalifica: nos muestra la pobreza del dibujo mediante el cual Paula quiso reconstruir el centro clandestino, desprecia las fotografías que antes la habían conmovido ("*prefiero las fotos de arquitecturas bonitas a las de vacas muertas*", dice Alberina). Finalmente, emite una irónica y brutal



sentencia sobre la negativa de Paula a aparecer en su película: *"no sé qué tiene que ver mi cámara con una picana", "a menos que me haya perdido algún capítulo de la historia del arte"*.

También nos muestra su visión sobre los sectores populares. El tratamiento de los personajes del barrio donde vivía con sus padres antes del secuestro, es diferente pero no más benigno. Los capta en forma directa y sorpresiva como una notera de noticiero sensacionalista. Los capta en sus reticencias, desconfianzas y contradicciones, pone en escena sus discursos reaccionarios, su ignorancia, su afán de aparentar, sus falacias y sus mentiras. La cámara acentúa lo grotesco de los personajes, convirtiéndolos en una parodia que desmiente la concepción ideológica de sus padres expresada en el fragmento del libro que Albertina leyó con frialdad al comienzo del film.

Y esos vecinos los llamaban *"los rubios"*. Este es el punto donde Albertina se detiene -despreciativa, desafiante y dolorida- para plantar su identidad. Si nos quieren "rubios" (es decir, diferentes), "seremos rubios", parece decir junto a sus amigos al avanzar por el campo, con pelucas y dando la espalda a la cámara.

Tampoco Albertina parece confiar en instituciones. No hay mención alguna a organizaciones de derechos humanos y sólo tres instituciones estatales aparecen de modo crítico en el film. Denuncia especialmente la censura que ejerce el INCAA sobre el guión de su película, aunque no explica porqué finalmente aparece mencionada en los títulos. En cuanto a las otras dos instituciones que aparecen, la comisaría (ex-centro clandestino) y el departamento de Antropología Forense, a pesar de sus funciones bien diferentes, reciben en el film un tratamiento semejante: la cámara omnisciente las explora cuidadosamente pero silencia sus voces. Obviamente, allí no encuentra los indicios del pasado que busca, sólo unos pocos restos arqueológicos, sin vida, mudos, que nada dicen sobre sus padres.

### **Memoria colectiva versus identidad individual**

Albertina es el sujeto de su propio film, así lo declara en un reportaje: *"no es tanto un film sobre mis padres sino sobre mí misma"*.

En este relato enunciado en primera persona, los testimonios, documentos e imágenes de los otros, son puestos en escena no como elementos probatorios de la verdad sino para demostrar la imposibilidad de acceder a la verdad a través de la memoria. No para ser creídos, sino para ser desmentidos. El film no sólo exhibe las contradicciones entre actores y testimonios sino también sus propias operaciones cinematográficas de corte, silenciamiento, manipulación o descalificación de otras voces (incluidas las de sus padres). La crítica difusa a la generación de los 70 la exime de cualquier responsabilidad sobre continuar esa lucha. Y su decepción sobre las posibilidades de recuperar la realidad exterior desde lo documental, la autorizan a mostrar-decir "su" verdad combinando ficción con "realidad". Y la desmistificación de la memoria colectiva como conocimiento del pasado la habilita a construir una identidad propia y legitima su modo de hacerlo. Prescinde de todas las imágenes que otros puedan

darle de sus padres y elige sólo una, a modo de desafío: ser "los rubios", los diferentes. Al asumir esa peluca rubia heredada del pasado, Albertina queda habilitada para quitársela y, en la última escena, elegir el campo de sus tíos, las vacas vivas, los caballos y las arquitecturas bonitas. La memoria individual permite elegir mejor que la memoria colectiva.

### **La memoria de lo social**

#### ***Sol de noche. La historia de Olga y Luis -(2002)***<sup>16</sup>

A casi 30 años de la dictadura, la memoria se desplaza hacia modelos explicativos que analizan la sociedad que produjo el horror. La memoria se ensancha, aparecen "otros responsables" y "otros desaparecidos". En ese sentido, filmes como *Diablo, familia y propiedad, Los crímenes del Ingenio Ledesma* (F.Krichmar, Cine Insurgente, 1999) o *Milagros no hay, Los desaparecidos de Mercedes Benz* (G.Weber, 2003), señalan responsabilidades más allá de los altos mandos militares. Se acusa de genocidas a empresarios, sindicalistas, políticos. Al Ingenio Ledesma por la desaparición de decenas de trabajadores en el apagón de Jujuy de julio de 1976, a altos directivos de la empresa Mercedes Benz por haber proporcionado las listas con los nombres de los delegados obreros, a los mandos militares, a sindicalistas como José Rodríguez del Sindicato de Mecánicos- SMATA e incluso a figuras reconocidas del peronismo como Carlos Ruckauf, Ministro de Trabajo de Isabel Perón.

En síntesis, la memoria cinematográfica inscribe dos importantes novedades. Por una parte, representa la idea de que las prácticas sociales genocidas van más allá de las dictaduras, empiezan bajo gobiernos democráticos alentadas por instituciones sociales y ejecutadas por las Fuerzas Armadas. Por la otra, aparecen los desaparecidos de origen obrero, grupo social que según informes del libro *Nunca más*<sup>17</sup> fue el más golpeado en esos años.

A continuación analizamos esta nueva configuración de la memoria sobre el tema de los derechos humanos y elegimos el film *Sol de noche, La historia de Olga y Luis* como homenaje y recordatorio de Olga Aredez, fundadora del movimiento de Derechos Humanos en la provincia de Jujuy. Olga murió de cáncer hace apenas unos días (abril del 2005) víctima del bagazo por la desidia del ingenio.

#### ***Sol de noche. La historia de Olga y Luis***

Este film narra mucho más que la historia individual del desaparecido Dr.Luis Aredez y de su esposa Olga. Es para nosotras...el árbol a través del cual veremos mejor el bosque. En ella se describe el

<sup>16</sup> (2002)- Film: *Sol de noche* – PAGINA 12. Presentan La Azotea, INCCA, Secretaría de cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

<sup>17</sup> La CONADEP en su informe señala que el 40% de los desaparecidos estaba compuesto por obreros y empleados.

funcionamiento social y político de una economía regional de superexplotación del azúcar del norte argentino en la que nada ocurre al margen de la empresa Ledesma. Las desapariciones, tampoco.

Desde las primeras imágenes, el sentido del genocidio se aborda retomando las palabras de una antigua leyenda jujeña de gran circulación entre los lugareños desde mucho tiempo antes de la dictadura militar. La *Leyenda del familiar*<sup>18</sup>.

En ella se alegorizan las causas de las desapariciones y se denuncia explícitamente a los verdugos. En el film en cambio la alegoría se vuelve transparente al vincular las desapariciones a la falta de derechos sociales de los zafreiros. Así, la cámara se detiene mostrando sus miserias, dignificadas por su mirada. En Gral. Libertador se fotografía gente común, humildes trabajadores que posan con picardía, contentos de quedar para siempre en ese álbum familiar del pueblo de Ledesma. Allí están sus sonrisas sin dientes, el almacén de pueblo, la familia del ranchito de caña, los jóvenes zumbones que beben por la siesta en el cordón de la vereda, la mujer sola de sombrero de ala ancha cargando bolsas de compras, el barbero asomando risueño en la puerta de “La Tijera mágica”. Son imágenes de frente, de cuerpo entero, bellas, ingenuas, tiernas, como si se hubiera querido congelar los retratos de un vecindario feliz en su simpleza, bondadoso, hospitalario, manso.

Ante esta dignidad y carente de todos los derechos se erige la imagen del más grande Ingenio de América Latina, el Ingenio Ledesma. Una *voz off* cuenta que en esos años de dictadura, sus dueños, la familia de terratenientes Blaquier, fueron convirtiéndose en el grupo de mayor facturación del país a partir de la estrategia empresaria de diversificar sus actividades primarias.

En este contexto se recupera la dimensión individual y humana del desaparecido en la figura del Dr. Aredez y su tragedia se vincula directamente al enfrentamiento con los dueños del Ingenio Ledesma. Luis aparece como un luchador social y protagonista político, no es un súper héroe en el film, tampoco es un inocente, tiene identidad política, va contra el sistema que impone el ingenio. Sin embargo todos dicen que “*nada tiene que ocultar*” el médico de los zafreiros del Ingenio, el vecino y ciudadano de Gral Libertador, amigo del párroco, de los sindicalistas, de hombres pobres, trabajadores, esposo y padre de una numerosa prole, hombre común y comprometido con los suyos. Por eso resulta tan verosímil su enfrentamiento a la empresa Ledesma desde que llega a la provincia a fines de los cincuenta. También por todo esto es que resulta fácil para el espectador identificarse plenamente con su persona.

## Voces discordantes

---

<sup>18</sup> “Antes de cada cosecha un aparecido, un fantasmagórico familiar de los dueños del ingenio, mata de noche a un trabajador, se lo lleva y entierra en la oscuridad. Un fantasma familiar que entrega un zafreiro a la tierra. Para que la cosecha sea buena.” *Voz off*.

Como otros documentales clásicos, *Sol de noche* incorpora la voz off<sup>19</sup> para dar informaciones generales en un tono “neutral” centrado en las consecuencias negativas del ingenio azucarero sobre la vida de los habitantes de Gral Libertador. *Ledesma huele a bagazo*, dice esta voz, como adelantándose a la sentencia que pende por esa causa sobre la salud de las familias zafreras. Olga narra la historia de Luis, siempre del lado de los zafreros contra la empresa, cuidando a sus hijos de la diarrea estival, obligando a Ledesma a pagar impuestos por primera vez durante su mandato como intendente de Gral Libertador bajo el gobierno del Dr. Cámpora<sup>20</sup>, y en el momento final, desapareciendo como otros pobladores y zafreros secuestrados en las camionetas del ingenio manejadas por empleados y gendarmes pagos y al servicio del ingenio. En la misma sintonía testimonian voces amigas de Olga y Luis, gente común, de abajo, servidores públicos, un médico, una enfermera, algún vecino, los hijos de Olga, ex detenidas en el apagón, un sindicalista.

Sin embargo, sus voces no están idealizadas en este film, sus propios testimonios explican la soledad de Olga girando sola alrededor de la plaza en su sordo reclamo a las autoridades. Un amigo de Luis se lamenta de que él, como otros, no la acompaña. Dice que no le tocó directamente, aunque agrega que sus cinco hijos recibieron de Aredez atención gratuita toda la vida. Mientras tanto, la cámara registra el bullicio de jóvenes militantes del movimiento de derechos humanos organizando la marcha anual en casa de Olga. Olga no está sola. Pero en la imagen final, cuando todos vuelvan a la normalidad, Olga retoma su pancarta, se dirige a la plaza y camina sola. La gente pasa por su lado sin verla, nadie se detiene a conversar con ella. Por qué esta imagen? Nos invade la tristeza...y a la vez una reflexión sobre los que luchan siempre ....¿ qué pasará cuando ya no estén? Qué pasará cuando Olga, las Madres y las Abuelas ya no estén?.

En contraste se intercalan voces discordantes en nombre de la empresa y de la iglesia católica. Por la parte de la empresa, lo hace Mario Paz, ex Jefe de Relaciones Públicas del Ingenio Ledesma. Se refiere a Luis Aredez con frases descalificantes como “*este carajito... mediquito zurdo...*” o justificando el papel dominante de la empresa en Gral Libertador por ser “*...dueña del almacén, la iglesia, la policía, la gendarmería, el cine, del hotel, todo...*” Sabe que está siendo filmado, sin embargo no titubea al detallar mientras coquea, cómo coimeaba en nombre de la empresa *sin dejar huellas digitales*. Ya jubilado por Ledesma, culpabiliza a la víctima (nota al pie), dice que en Jujuy, *más de 100 chicos desaparecieron del colegio normal y del comercial por culpa de Olga que los adoctrinaba...*”

En nombre de la iglesia testimonia Aurelio Martínez, cura del Libertador y amigo del matrimonio Aredez. Su testimonio suena escandaloso mientras la cámara panea el fastuoso altar dorado de la

<sup>19</sup> La voz off, con las marcas que construyen la neutralidad en el documental (masculina, madura, sonora, imponente, sin altibajos) pertenece al periodista Aliverti, de larga trayectoria y adhesión a la lucha por los derechos humanos.

<sup>20</sup> Dice la voz off que cuando asume Aredez el 2/6/73 los diarios de Jujuy dan la noticia con moderada aceptación, 8 meses después el Intendente muestra lo actuado, lo más importantes es que por medio de una ordenanza impositiva de 1973 del Consejo Deliberante, obliga a la empresa por primera vez desde su bicentenario historia a pagar impuestos al municipio.

parroquia. Reconoce *que los chicos que se llevaron de acá eran de familias pobres, abandonadas, pobres más que de riqueza, de pobreza espiritual*. Reconoce saber adónde se llevaron a los desaparecidos, y procede igual que el funcionario de la empresa, culpabilizando de su desaparición a sus familias por haberles dado mucha libertad dejando entrar al comunismo en sus hogares. En cuanto a Aredez cree que *lo echaron a perder, el PC, cuando lo nombraron intendente...*” Un amigo se encarga de señalar que era del partido radical. Ambos, el funcionario de Ledesma y el cura conocen al victimario, pero culpabilizan a las víctimas y a sus familias.

### **Algunas reflexiones**

Desde mediados de los 90, el verismo se instala como modo de decir con la irrupción del género documental y como forma de construir la memoria. La generación de los hijos de las víctimas, ahora adultos, hacen oír su voz y exhiben sus miradas sobre la dictadura. Miradas que abarcan desde la posibilidad de dar continuidad a lucha por la verdad y justicia (*Botín de Guerra* y *en Sol de Noche*), pasando por la autorreferencia individual de Albertina (en *Los Rubios*), hasta la manifestación del daño irreparable en el silencio de Mariana (en *Por esos ojos*). Asimismo se diversifica el modo de indagar, desde la memoria que se institucionaliza, pasando por la memoria que se rompe o se vuelve imposible, hasta el intento de reconstruir una memoria social.

Al mismo tiempo, la *teoría de los dos demonios* ha ido quedando atrás. En las dos versiones cinematográficas más institucionales (*Botín de Guerra* y *Por esos ojos*) la dicotomía de la dupla *víctimas - victimarios* adopta un sentido militante que los connota como *héroes* y *villanos*. Pero en *Por esos ojos* se complejizan las consecuencias individuales de la dictadura y se incorporan referencias del contexto a través de imágenes documentales que representan la conflictividad social de los 70. El sentido militante y la identidad política de los desaparecidos empieza a visibilizarse despojada del halo de heroísmo individual y sus acciones comienzan a ser presentadas como parte de un cosmos político y social. El tono optimista de *Botín de Guerra* da lugar a otro más reflexivo y maduro que nos muestra lo que hay de irreparable y traumático en la experiencia de la dictadura.

Rupturas más importantes y con sentidos opuestos presentan los otros dos films.

*Los Rubios* impugna la posibilidad de la recuperación de la memoria social y la validez del sentido asignados por los organismos de derechos humanos y legitimados también por el discurso oficial. Esta impugnación se convierte en sustento -¿necesario?- del derecho a la construcción de una identidad individual de los jóvenes.

En el otro extremo, *Sol de Noche* intenta un puente entre pasado y presente. Ahonda, más allá de las víctimas individuales, en el análisis de las causas y las consecuencias de la dictadura. Se descentra de los esquemas simplistas. Presenta una sociedad conflictiva y nada inocente y a la dictadura no como fin en sí misma sino como instrumento (entre otros) de una dominación social que comenzó mucho

antes de los 70 y perdura agravada. Intenta restituir en plenitud la identidad de los actores: quiénes fueron las víctimas y los represores, por qué y para qué vivieron y murieron, y mas allá de los militares quiénes estuvieron detrás del terrorismo de estado y recogieron sus beneficios.

Cabe preguntar hoy ¿en qué medida la nueva “política de la memoria” se nutrió de estas nuevas miradas? ¿Qué cuestiones incluyó? ¿cuáles clausuró y cuáles abrió para su profundización? ¿Qué aspectos de ese universo de aspiraciones y subjetividades sociales expresados por una multiplicidad de organizaciones quedaron fuera de esta oficialización de la memoria? <sup>21</sup>

## **Bibliografía**

Acuña, C y Smulovitz, C, Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional, en Acuña, et al: Juicios, Castigos y Memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina. Buenos Aires. Nueva Visión, 1995.

Bordwell, D, El significado del filme, Barcelona, Paidós, 1995.

Di Tella, A, “La vida privada en los Campos de Concentración”, en Madero, M y Devoto, F, (directores) “*Historia de la vida privada en la Argentina*” tomo 3, Bs As, Taurus, 1999.

Duhalde, Eduardo El estado terrorista argentino; Buenos Aires, 1999.

Ferro, M, Historia Contemporánea y Cine, Barcelona, Ariel, 1997.

Fariña, Mabel, Exclusiones y olvidos. Reconfiguración de la sociedad argentina en los 80 en el cine. VIII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Salta. Setiembre de 2001

Fariña, Mabel, Marrone, Irene, Nuevas dimensiones de la exclusión social. Segundas Jornadas de Historia, Teoría y Estética Cinematográfica, organizado por el Centro cultural Ricardo Rojas de la U.B.A., 1998.

Feierstein, Daniel, Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

Schuster., Federico Informes, Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-1999. InformesUBACYT de investigadores del Instituto Germani, Fac. de Cs. Sociales de la UBA. Director: Buenos Aires, 2001

Kruger, Clara, La revisión del proceso militar en el cine argentino, en España, C “El cine Argentino de la democracia, 1983 1993” , Bs As, Fondo nacional de las Artes, 1994.

Montesperelli, Paolo, Sociología de la Memoria. Nueva Visión, 2005

Nichols, Bill; La representación de la realidad; Cuestiones y conceptos sobre el documental; Bs.As., Paidós, 1era edición, 1997

NUNCA MÁS; Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas. Buenos Aires, Eudeba, 1984.

Ricoeur, P, La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido, Madrid, Arrecifes, 1999.

---

<sup>21</sup> Por ejemplo, el conflicto expresado en la imposibilidad de unificar en un solo acto los últimos aniversarios del 24 de marzo.